

64. I. m. 34f.

65. „Kétféle drámaíró létezik. Az egyik teátrális játékokat játszik a valósággal. (...) A másik megváltoztatja a valóságot. (...) A *Szétbombázva* megváltoztatta a valóságot, mert azokon az eszközökön változtatott, amelyek birtokában önmagunkat értjük meg. A valóság észlelésének új lehetőségére mutatott rá, és mihelyt élünk vele, a valóság máris megváltozik.” Edward Bond: *Sarah Kane és a színház*. In: Jákfalvi Magdolna: *Színházi antológia XX. sz. i. m. 272-273*. Kiss Gabriella fordítása.

66. A Helmut Plessner-i excentrikus alapállapotot médiaantropológiai szempontból értelmező álláspont szerint az európai kultúrtörténet Kopernikusz, Darwin, illetve Freud nevével fémjelzett antropológiai betegségeinek sorát most egy olyan követi, amelyben az identitásképződés középpontjának megragadása és meghatározása már nem (csak) a res cogitans, hanem a res extensa vonatkozásában is problematikussá válik. Vö.: pl.: Imela Schneider: *Anthropologische Kränkungen - Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen*. In: I.S. (szerk.): *Was vom Körper übrig bleibt? Körperlichkeit - Identität - Medien*. Frankfurt a. M., New York, Campus, 2000. 13- 39.

67. Heiner Müller: „Az Altbusser-eset érdekel”. i. m. 77.

KRICSFALUSI BEATRIX

A tökéletes wagneriánus(ok)

TÉREY JÁNOS A NIBELUNG-LAKÓPARK CÍMŰ DRÁMÁJÁRÓL

2004-ben, amikor a Ruhrfestspiele egy rövid ideig Frank Castorf, a berlini Volksbühne intendánsának vezetése alatt állt, az ünnepi játékok egyik legnagyobb vihart kavarázó eseménye a Christoph Schlingensief által szervezett *Wagner-rally* volt.¹ Az akció ötletét Alexander Kluge filmrendező-író *Az istenek alkonya Bécsben* című szövege szolgáltatta. A történet szerint 1945 márciusában, amikor Bécs már teljesen körülfárta a szovjet hadsereg, a város vezetésével megbízott Baldur von Schirach utasítást adott az *Istenek alkonya* egy utolsó, ünnepélyes színrevitelének létrehozására és az előadás minden, még birodalmi kézben lévő rádióadó általi sugárzására. Úgy tűnt, Schirach biztosra megy, amennyiben a Nibelung-mítosz, mint a végsőig folytatott heroikus küzdelem eklatáns példája, egy a gyakorlatban már bizonyított, még ha elméletileg korántsem ellentmondásos propagandaeszköze a nemzeti érzelem felébresztésének. Hermann Göring 1943. január 30-án, két nappal a 6. hadsereg veresége előtt tartott beszédében egy hadsereg rettenetes körülmények között lejárászódó teljes megsemmisülését a történelem leghősiesebb küzdelmeként dicsőíti és (feltehetőleg) a *Nibelung-énekre* hivatkozva igyekszik az Atila palotájában katlanba zárt, szomjukat egymás vérével csillapító nibelungok „kilátástalan, de nem értelmetlen”² harcát példaként állítani minden német elé.

A tökéletes pusztulás mítoszától Schirach csak annyiban rugaszkodik el, amennyiben nem magát a hősi eposzt, hanem annak wagneri feldolgozását kívánja az ellenséggel szembeni mobilizálás szolgálatába állítani, amely ugyan szintén a lángoló Walhall képeivel, de egyúttal a Megváltás zenei motívumával zárul, így magában hordozza egy esetleges visszatérés reményét. A magát a zene városaként definiáló Bécs pusztulása egyébként sem képzelhető el zenei aláfestés nélkül: „Ha már a birodalom elvész, legalább a zene maradjon meg nekünk” – véli Schirach.

Újból megnyitják hát az operaházat, a frontról összeszedik a zenészeket és elkezdődnek a próbák, ám a főpróba előtti estén bombatámadás következtében leég az operaház. Mivel a projektum feladása, ami egyenlő volna a mítosz performatív (ön)megsemmisítésével, természetesen szóba sem kerülhet, a zenekar kis csoportokra osztva a város különböző óvóhelyein folytatja a munkát, melyet a karmester a haditechnika felhasználásával koordinál. A zenekar egyes részei között is összeköttetést teremtő tábori telefonok hangját hangosbeszélőn keresztül erősítik fel és teszik minden zenész számára hallhatóvá. A térben egymástól elválasztott zenekari egységek kommunikációjának megoldásával lehetővé vált az összpróba folytatása és rögzítése. A töredékeket a rádió stúdiójában rendelkezésre álló eszközökkel kívánták összevágni és egységgé keverni, ám sajnos nem számoltak azzal, hogy a rendelkezésre álló médiatechnológia, illetve a harci cselekmények okozta zajtól nem lehet megtisztítani a felvételeket, úgyhogy hiába sikerült az anyagot a frontvonalból kimenekíteni, a salzburgi rádió minőségi okokból megtagadta a sugárzást.

Azonban egészen véletlenül tároltak még azidőtájt Bécsben 3000 méternyi 35 mm-es színes filmnyersanyagot, melyet Gerd Jänicke a város pusztulásának dokumentálására akart felhasználni egészen addig, amíg tudomást nem szerzett a föld alatti óvóhelyen körvonalazódó gigászi vállalkozásról. Az emberfeletti kitalálás magasztos eszméjének megörökítésében propagandatevékenysége méltó betetőzésének lehetőségét látta, ezért őt, hangrögzítő eszközzel is felszerelt kamerával filmre vette a harmadik felvonást. Az elején még törekedtek a különböző pincékben szétszórott zenekari egységek által játszott szólamok egységes hangzásának megteremtésére, például úgy, hogy az éppen jelen nem lévő zenészek dallamát rádiótelefonon továbbították oda, ahol a képrögzítés zajlott és az utómunkálatok során igyekeztek ezt a hangot is a felvétel alá keverni. A második és harmadik jelenetnél azonban már a fragmentumok mellérendelő viszonyára helyezték a hangsúlyt, vagyis ezeket a jeleneteket kilencszer egymás után lehet megnézni és meghallgatni, pontosabban a partitúrának mindig csak azt a részét, amelyet éppen abban a légópincében játszottak.

Az előhívatlan negatívok és hangfelvételek minden óvintézkedés ellenére az ellenség kezébe kerültek és kalandos úton a nemzetközi filmfesztiváljáról is híres Szocsi város múzeumának raktárába kerültek, ahol 1991-ig porosodtak, amíg Luigi Nono egy tanítványa rájuk nem bukkant. A fiatal zeneszerző egy magyarországi filmstúdióban előhívatta a negatívokat, majd a pozitívokat Velencébe szállíttatta, mert Nono halálának tizedik évfordulóján a Dómban szeretné bemutatni a filmet. Csakhogy Jean-Luc Godard egy vágóasszisztense, amikor értesül a felvételek létezéséről, a párizsi filmintézetbe viteti a tekercseket és levetíti a *Cahiers du Cinéma* és a *Cinémaèque* prominens munkatársainak. A kritikusok „varázslatosnak” találják a filmet, melyben az elégtelen megvilágítás, a háború és a filmfelvevőgép beszürdő zaja, valamint a nem megfelelő tárolás miatt (az anyag bizonyos helyeken fényt kapott, ezért nem megfelelő a színe, árnyékos és visszhangos, néhol gyűrött is) azt az egyedi jelleget vélik felfedezni, amelyet Benjamin a technikailag sokszorosítható műalkotástól köztudottan megtagadott. Egybehangzó véleményük szerint hiba volna a részleteket összeilleszteni, mert ezáltal egy rossz összhangzás (Ge-

samtklang) jönne csupán létre, ezzel szemben a felvételek eredeti formájukban olyan erővel képesek felmutatni a fragmentumok szépségét, amely könnyen belátathatja velünk azt, hogy Richard Wagnert mindig fragmentarizálni kellene. Az összművészeti alkotás (Gesamtkunstwerk) dekonstrukciójának lehetünk szem- és fültanúi, amennyiben a töredékek már materiális értelemben sem adják ki az egészet, illetve az, ami technikai összeszerelésük által létrehozható, tulajdonképpen esztétikailag silányabb, mint a különálló részek, holott koncepciójánál fogva többnek kellene lennie a részek egyszerű összegénél.

Schlingensiefel a neves francia filmművészeti szakírók értelmezését követve szervezi meg a *Wagner-rallyt*. A versenyen előzetes castingon kiválasztott tíz, Wagner-zenedrámákról elnevezett, egyenként kétfős csapat vesz részt, akik három nap alatt bejárják a Ruhr-vidék történelmi és kulturális szempontból nevezetes helyeit és azokhoz kapcsolódó feladatokat oldanak meg, miközben az autójuk tetejére erősített hangszórók állandóan a fent leírt módon demontírozott Wagner szólamokat harsognak (a dallamok meghallgathatóak a honlapon található a Rallye Jukeboxban).⁴ Az összművészeti alkotás a bécsi légópincéhez hasonlóan itt is elemeire bomlik és szétszóródik a térben, ráadásul lehetetlen megszabadítani a szállítóeszközként funkcionáló rallyautó zajától. A polgárpukkasztó akcióiról ismert Schlingensiefelről azonban ezúttal nem állíthatjuk minden gond nélkül, hogy szokásához híven totális támadást intézett volna a nagypolgári, vagy más néven magaskultúra ellen, amelynek a 20. században (az egyébként anarchista) Richard Wagner a szimbólumává vált. Igaz ugyan, hogy a magát hagyományosan ellenkulturális eseményként meghatározó Ruhr-vidéki Ünnepi Játékok⁵ keretein belül lehozta Wagner muzsikáját a bayreuthi domb magaslatából és szétszórta a Ruhr-vidék iparvárosaiban, ám ezt történetesen ugyanabban az évben tette, amelyben megbízása volt a Bayreuthi Ünnepi Játékok nyitóelőadásának, a *Parsifal*nak rendezésére is. A „Wagnert mindenkinek”⁶ gondolatát megvalósító akció nem a gigászi műalkotás nihilista megsemmisítésének provokatív gesztusából született, épp ellenkezőleg, a *Parsifal*on és azon keresztül az egész wagneri életművön végzett hosszú, aprólékos, máig véget nem érő munka egyik első eredménye. A *Wagner-rally* tökéletes ellentétjeként Schlingensiefel Bayreuthban létrehozta azt, amit a 21. század elején teljes joggal nevezhetünk összművészeti alkotásnak: *Parsifal*-rendezése egészséges keveréke a Joseph Beuys hagyományában álló mitikus – vagy ahogy ő maga nevezte „antropologikus” – akcióművészetnek és egy hi-tech multimédia-show-nak. Ez utóbbi azért különösen fontos, mert a színrevitel előmunkálatai közben létrejött egy médiatechnológiai újítás, ami azóta is meghatározza az akcióművész munkáit: míg Wagnernél a zene szelleméből a film születik meg,⁷ addig Schlingensiefelnél az animatográf.⁸ Az animatográf egy játékosok és nézők által egyaránt bejárható interaktív tér, amely színház, opera, film és akcionizmus összjátékát teszi lehetővé. Alapja egy „akcionista fotólemezként” funkcionáló, elsötétített térben elhelyezett forgószínpad, ahol a színpadon és a körül elhelyezett tárgyak, csakúgy, mint az ott tartózkodó emberek egyaránt filmek és fényeffektek projekciós felületévé válnak. Az animatográf ugyanúgy felépíthető az izlandi semmi közepén, mint egy múzeumban, vagy a bécsi Burgtheater grandiózus egységbe olvasztott nézőterén és színpadán, az azonban közös az eddig megvalósult installációkban, hogy

valamiképpen mindegyik a wagneri életmű körül forog (szó szerinti értelemben is).⁹ Schlingensiefel olyannyira wagneriánus lett, hogy a *Parsifal*-nak, Wagner „bűcsúdarabjának” rendezése közben – ahogy azt több interjúban is elmondta – úgy érezte, a bemutató egyben az ő munkássága és élete végét is fogja jelenteni: biztos volt abban, hogy rákos lesz, gutaütést kap, vagy autóbalesetben fog meghalni. A katasztrófa azonban elmaradt, a művész még mindig köztünk, rendezése már harmadik éve a bayreuthi színpadon van, a wagneri összművészet koncepciója pedig adekvát, 21. századi *hordozómédium*-ra talált az animatográfban.

A fenti példákkal talán sikerült rávilágítani arra, hogy Wagner és a *Ring* aktualitása a kortárs német kultúrában sem mitológiai, sem médiatechnológiai szempontból nem kérdéses. Mivel befogadástörténete szorosán összekapcsolódott a többnyire – egyébként korántsem problémátlanul – nemzeti eposzként kezelt *Nibelung-énekekkel*¹⁰ és ezen keresztül a német nemzeti identitás megeremtésével, talán még az a kijelentés is megkockáztatható, hogy igazából soha nem is volt kérdéses (noha köztudott, hogy Wagner a középkori hősi eposzt igencsak felhívította a skandináv *Edda*-énekekkel és a nemzeti diskurzus szempontjából kitüntetett jelentősséggel bíró második résszel, a hunokkal vívott heroikus küzdelemmel egyáltalán nem is foglalkozott). A *Nibelung-ének* recepciójának mentalitás- és ideológia-történeti szempontú áttekintésére jelen írás nem vállalkozhat,¹¹ annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy a 19. századtól kezdve mindenki számára egyértelműen „nemzeti témának”¹² számított, egészen napjainkig, elég csak Heiner Müller szállóigévé vált mondatát emlékeztetünkbe idézni: „a Nibelungok [...] még mindig az összes német téma legnémetebbike és ráadásul még mindig egy német valóság.”¹³ Friedrich Hebbel szerint a Nibelungok egyenesen a német erények (hűség, bátorság, dac) megtestesítői volnának, ezért mindenképpen érdemes egy modern, világtörténeti drámát szentelni történetüknek, amely a pszichológiai realizmus eszközeivel teszi motiváltabbá a figurák cselekvéseit, és így a kor olvasói számára érthetőbbé a mítosz tartalmát.¹⁴ Heiner Müller ezzel szemben már a legkevésbé sem afirmatíván idézi meg a Nibelung-hűség koncepcióját, tekintve, hogy az addigra már csak a nemzetiszocialista propagandagépezeten átszűrő változatában volt hozzáférhető. Müller több drámájában is színre viszi a már idézett Göring-beszédet: a *Germania 3 Gespenster am toten Mann* címűben a német hadsereg katonái Sztálingrádnál a német egyenruhába öltöztetett, Hebbel-szöveget recitáló Nibelungok társaságában egymás testrészeit falatozzák, míg a *Germania Tod in Berlin* egyik jelenetében a – szintén megcsonkított, egymásból táplálkozó – katonákkal körülvett Gernot azon siránkozik, hogy mennyire unja már a harcot.

Hebbel, Wagner (többnyire mindkettő a nemzetiszocialista kontextualizáltsággal együtt), valamint Heiner Müller olyan erősen határozták meg a mítosz értelmezésének/újraírásának lehetőségfeltételeit, hogy Moritz Rinke, amikor 2002-ben felkérést kapott a wormszi *Nibelungen-Festspiele* keretein belül egy új feldolgozás megírására, egyenesen abból indult ki, hogy a Nibelungokat fel kell szabadítani a többszörös iga alól: „A Nibelungok problémája az, hogy már ősidők óta nem szabadságban élnek. Frázisok fogságában vannak, először a náci-frázisok, utána a Wagner-frázisok és egyébként a germanista frázisok ezrei fogságában. Ezek a frázisok sírkőként fekszenek a figurákon. [...] A kövek alatt a Nibelungok olyan meg-

győző színházat játszottak, amit nappal is szívesen láttam volna. Ehhez azonban először Hitlert, Wagnert és a fél germanisztikát le kellett söpörnem a sírkőről.”¹⁵ Rinke cselekményvezetésben a hebbeli hipotextust követi és időben sem aktualizál, épp ellenkezőleg, a mítosz napjainktól való időbeli elválasztottságát igyekszik a megértés szempontjából pozitívitásba fordítani. Drámája a népvándorlás korának soknemzetiségű Európájában a modern értelemben vett nemzetek kialakulását problematizálja, természetesen a *ki a német?* kérdésének középpontba állításával. A *Nibelungok* a saját és az idegen történeti fogalmainak dialogikus kölcsönviszonyban való megalkotódását olyan mulatságos jelenetekben viszi színre, mint amikor a holland Siegfried (itt az egyetlen Nibelung) mondja meg a magukat burgundiaknak tartó Guntheréknek, hogy ők tulajdonképpen németek,¹⁶ vagy amikor az (amúgy Shakespeare-iesen lassúesű) kapuőr nem érti meg a hírnök jelentését, miszerint a „dánok és a szászok Szászországban harcoltak a burgundiak és a 12 holland ellen”¹⁷, mondván, a szászok is németek. Nem kétséges, hogy a nemzetiségi kérdés tematizálása lehetővé teszi a szöveg politikai parabolaként való olvashatóságát is, például ott, ahol Gunther a szászokat, miután csatlakoztak a szövetséghez, „újburgundiaknak”¹⁸ nevezi, illetve amikor Rüdiger von Bechelaren a számára érthetetlen magyar nyelven megszólaló hun hírnökre a következőképpen reagál: „Tolmácsot! Ez a szar Európa!”¹⁹

Joggal merülhet fel hát a kérdés, hogy hogyan és főképp miért nyúl a kortárs magyar irodalom minden német témák legnémetebbikéhez. Térey János *A Nibelung-lakópark*²⁰ című drámatetralógiáját olvasva úgy tűnik azért, hogy megmutassa, mennyire nem kizárólagosan német ez a téma. A szerzőnek sikerült termékenyen tenni a mítosztól való kulturális elválasztottságot, kiszakítani a történetet a német nemzeti diskurzus partikularitásából és megmutatni, hogy a Nibelungok nem specifikusan német erények (és bűnök) megtestesítői, hanem egészen általánosan a hatalom működésmechanizmusának allegóriái. Mert bár a mellékszöveg szerint a történet Wormsban játszódik, és ha a valós Rajna-parti kisvárosra nem is, de egyrészt egyértelmű elnevezésekből (Westbahnhof, Mitte-Berlin; Kaiserstrasse, Messeturm-Frankfurt), vagy valós események nibelungizált változatából (mint a Borussia Dortmund-Rheinland Worms Bajnokok Ligája focimérkőzés, illetve a Forma 1-es közvetítés a Hockenheimring helyett a Nibelungringről), másrészt történelmi utalásokból (a Gibichung Vegyiművek a „mérgező ciklonját kavarta” és „barna kampányt támogatott” /64/; a Wälsungswerke vaskohói és hengerművei Nothung-harcokcsikat gyártottak) Németországra ráismerhetünk ugyan, ám mégsem állíthatjuk, hogy a dramatikus cselekmény egy geográfiailag meghatározható térben játszódna. Legalább ennyire szembeötlőek ugyanis azok a referenciák (a „nibelung-dzsihád” miatt bekövetkező lépfene-veszély és a Nothung-torony öngyilkos merénylet következtében való összeomlása, melyről a Radio Nibelung az FM 9.11-es frekvencián tudósít), amelyek felszámolják a történet német nemzeti partikularitását. Ezt a célt szolgálja továbbá a figurák replikáiban jelen lévő magyar (szleng-) nyelvi („dallamtapadása van”; „basszaj”; „a kisaszom fog teketóriázni”; „spanglit pöfékel”), politikai („ti, Álmodók”; „Rendezni végre közös dolgainkat”) és gazdasági („velünk csupán zsebszerződést kötött”; „profil fog váltani a főnökszszony”) valóság, de a szövegben legalább ugyanilyen erővel ható magaskulturális

indexek is, elsősorban a szó szerinti idézetként és a legváltozatosabb poétikai transzformációk formájában jelenlévő későmodern költészet. A Nibelung-lakópark legkevésbé sem a német nemzeti mítosz továbbbírásának tere, hanem a globális hi-tech kapitalizmus világa, ahol a mítosz szereplői márkanévakké degradálódtak (Hunding sör, Fafner & Fasolt építési vállalat, Norna Network, stb.)²¹.

Mindezen nem kell csodálkoznunk annak ismeretében, hogy Térey – ahogy azt az alcím is mutatja: *Fantázia Richard Wagner nyomán* – a *Ringet*, vagyis *A Nibelungok gyűrűjét*, egészen pontosan az ünnepi színpadi játék negyedik napján előadásra szánt részét, *Az istenek alkonyát* használta hipotextusként. Nem divatos aktualizálás, vérlázító destrukció, vagy posztmodern önkény a *Ringet* a kapitalizmus allegóriájaként olvasni, hiszen az ténylegesen az 1848-as forradalom leverése után csalódott (és üldözött) anarchista Wagner víziója a nagypolgári világ (mind művészeti, mind gazdasági értelemben vett) végéről. Térey műve belehelyezkedik a kritikai, irodalmi és színházi recepció azon hagyományába, amelyik a *Ringet* demitologizálja és kordarabként értelmezi.²² Ebben az összefüggésben elég csak Bernard Shaw és Andorno – Wagner két legalaposabb és legnagyobb hatású értőjének – összecsengő véleményére utalnunk, mely szerint a tetralógia nem csupán egy mitikus világot visz színre, hanem benne a német kapitalizmus, a Gründerzeit képe is jól kivehetően kirajzolódik.²³ Térey műve csak annyiban módosítja ezt a megállapítást, amennyiben a 2000-es évek elején már nemigen beszélhetünk német, csak globális kapitalizmusról.

A dráma megjelenésével egyidejű kritikai recepció szinte kivétel nélkül tematizálta *A Nibelung-lakópark*nak a wagneri hipotextushoz fűződő viszonyát, többnyire abban a kontextusban, hogy megérthető-e a cselekmény a zenedráma ismerete nélkül, melyet napjainkban aligha tételezhetünk magától értetődőnek. Az adekvát kérdés azonban nem az, hogy lehet-e *A Nibelung-lakópark*ot Wagner ismerete nélkül olvasni, hanem az, hogy érdemes-e (egyébként lehet, bár ebben az esetben az idegen hangzású nevek nem segítik, hanem megnehezítik a megértést, de hogy a szerző e tárgykörben tett sommás megjegyzését idézzük: „Nem játszódhat minden történet a nyékládházi késdobálóban vagy az erzsébetvárosi Szimplakertben.”²⁴) A továbbiakban kísérletet teszek Márton László azon megállapításának alátámasztására, mely szerint „Térey műve mint kétszeres hipertextus, minden látszólagos tiszteletlenségével együtt éppenséggel Wagner legmélyebb megértéséről, poétikai sajátjára tételéről tanúskodik.”²⁵

Adorno tanulmányában meggyőzően mutatta meg Wagner (művészet)forradalmi utópiájának, a Gesamtkunstwerk-nek kettős bukását: egyrészt mert a kapitalizmus-kritikájából a tökéletes kapitalista műalkotás és az arra épülő gazdasági vállalkozás, *Bayreuth*, jött létre, másrészt mert a polgári illúziószínház egy abszolút jelenléttel összekapcsolt érzéki hatáseztétikán alapuló megreformálására tett kísérletéből a mechanikus műalkotás, a *film*, született meg. A Wagner által megálmodott és Nietzsche által előbb magasztalt, majd porig alázott, az érzékszervek totalitására ható, „teljesen jelenvaló, úgyszólván térbeli fenomen[ként]”²⁶ létező zenedráma Adorno olvasatában árujellegű fantazmagóriaként lepleződik le.²⁷ Manapság, amikor nemcsak Térey Brünnhildéjének mobiltelefonján szólal meg a Tűzvarázs-motívum, hanem a piacon bárki számára megvehető, nehéz volna megcáfolni

a német értekező azon kijelentését, hogy a vezérmotívumnak, „esztétikai funkcióin kívül, áru jellegű és reklámszerű funkciója is van”²⁸. A totális egységként tételezett összművészeti alkotás elleplezi a részekből való létrejöttének mikéntjét és egyáltalában véve megalkotottságának tényét, s ennyiben „hasonlít azokra a tizenkilencedik századi fogyasztási cikkekre, amelyeknek legnagyobb becsvágyuk a munka minden nyomának eltüntetése volt.”²⁹ „A műalkotás” – állítja Adorno – ezáltal „igazolja, amit az ideológia egyébként tagad: a munka szegény.”³⁰ Téreynek a magas- és populáris kultúra legkülönbözőbb regisztereinek felhasználásával mesterien megkomponált műve ezzel szemben sohasem kelti egy illuzórikus fantazmagória képét, épp ellenkezőleg, az elemek szembeötlő idézetszerűsége minden ponton hangsúlyozza a mű konstrukció-jellegét. Nietzsche olvasatában az érzékek totalitásának megragadásán alapuló wagneri művészetkoncepció egyet jelentett a színház gyökereihez való visszatéréssel. Wagnert egyenesen *ditirambikus drámaíró*nak nevezte,³¹ aki művészete által képes létrehozni a modern embert, melynek létrejötte – technikai értelemben – a *drámai* ősjelenségnek nevezett, s a Nibelung-mítoszban jelentős szerepet játszó átváltozásnak (Verwandlung) köszönhető.

A *Nibelung-énekben*³² Siegfried az Alberichkel folytatott küzdelemben a kincs mellett a „tarnkappé”-t is megszerzi (B 97), ami szótári jelentése szerint „láthatatlanná tévő csuklya, azaz csuklyás kabát”.³³ Német fordításokban egyaránt előfordul a „Tarnkappe”³⁴ és a „Tarnmantel”³⁵ is, attól függően, hogy a szöveget újfelnémetre átváltató fordító mennyire kívánja azt a jelen nyelvallapothoz igazítani, vagyis bízike abban, hogy az olvasó a „Kappe” szó ma használatos jelentésén (Kapuze) kívül az eredetit (Kutte) is ismeri. Hatástörténetileg jól dokumentálható tény, hogy a középfelnémet szókincs széleskörű ismeretébe vetett hit a legkevésbé sem indokolt, épp ellenkezőleg, utat nyitott a „tarnkappe” valamiféle fejfedőként való fordíthatóságának. Így születetett meg az az elképzelés, miszerint a Siegfried birtokában lévő tárgy egy süveg volna, amely varázsserejénél fogva teszi viselőjét láthatatlanná, holott a *Nibelung-ének* nemigen szól arról, hogy a „tarnkappé”-nak varázssereje volna. Ha alapos vizsgálat alá vonjuk a szöveget, kiderül, hogy a csuklyás kabát – ahogy azt a neve is mutatja, hiszen a „tarnen” jelentése zudecken, verhüllen, verbergen – azáltal rejti el mások szeme elől és teszi láthatatlanná azt, aki magára ölti, hogy tetőtől talpig eltakarja a testét. Arra pedig még utalás sem történik az eposzban, hogy a nevezett ruhadarab képes lenne viselőjét átváltoztatni. Mindkét alkalommal, amikor Siegfried Brünnhilde megnyerése érdekében belebújik a kabátba, a szövegkörnyezetből egyértelműen kivehető, hogy nem történik alakváltás. Az első összecsapás komikuma éppen a megkettőződésből ered, abból, hogy a láthatatlan Siegfried mintegy bábként mozgatja a látható Gunther: az utóbbi teszi a mozdulatokat, az előbbi pedig hatalmas erejével véghezviszi a tettet (B 454). Amikor pedig Brünnhildét másodjára, ezúttal a hálósobában kell legyőzni annak érdekében, hogy fogadja végre a király közeledését (és ne akassza megint szögre, mint az első alkalommal), az átváltozás egyenesen a középkori „minne” koncepciójának megsemmisítését jelentené. A leírásból azonban tudhatjuk, hogy Siegfried csak úgy csinált, mintha ő volna a király, még arra is ügyelt, hogy a küzdelem közben néma maradjon, nehogy a hangja elárulja (B 667-668), amint azonban a nő megadja magát, ő átadja helyét Gunthernek a hitvesi ágyban.

A *Nibelung-ének* egyik kevésbé használt, D jelű kéziratában fordul elő a „tarn-kappe” variánsaként a „hëlkappe” megnevezés is, amely jelentésében – a „hehlen” (leplez, palástol) igéből képezve – szintén az eltakarás motívumát hangsúlyozza. A *Grimm-szótár* szerint a „hehl” szó rendelkezik – legalábbis regionálisan – a „felhőbe burkolt, felhős” jelentéssel (umwölkt, bedekt), talán ez az oka annak, hogy Hebbel *A Nibelungok* című drámájában már a „Nebelkappe” elnevezéssel találkozhatunk. A wagneri „fantazmagória”³⁶ már ötvözi az elrejtés, a köddé válás, valamint az átváltozás elemeit, és mindezt egyértelműen a Nibelungok mágikus erejéhez köti. A *Rajna kincse* 3. jelenetében Alberich készítteti el Mimével a varázslatos eszközt, ami a librettó szerint – lévén a rajnai sellóktól megszerzett kincsből van – egy fémből készített tárgy (”ein metallenes Gewirke”), ennek megfelelően az elnevezése „Tarnhelm”, vagyis láthatatlanná tévő fémsisak. Bár mind az anyag, amiből készült, mind a „Helm” szó lovagi kultúrával, illetve később általában véve a harcászattal összekapcsolódó konnotációja nem elhanyagolható jelentőséggel bír a zenedráma értelmezésében (Wagnernél minden bizonnyal a Hort és Helm szavak alliterációja is szerepet játszhatott a név kiválasztásakor), Blum Tamás magyarázatában – kevésbé szerencsés módon – a varázsföveg, valamint a ködsüveg elnevezéseket honosította meg.

Az azonban nem derül ki egyértelműen a szövegből, hogy honnan származik a fejfedő varázsereje: az anyagából, tehát a kincsből, esetleg az elkészítés (gewirken) módjának titkos tudásából, vagy kell hozzá a szó mágikus ereje is: *„Er setzt das Gewirk als „Tarnhelm” auf den Kopf. Dem Haupt fügt sich der Helm: / ob sich der Zauber auch zeigt? / – „Nacht und Nebel, / Niemand gleich!” – / Seine Gestalt verschwindet; statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule.”*³⁷ Amikor Alberich a csinálmányt első ízben sisakként a fejére teszi, még nem működik, csak miután az eltüntetett erejét mintegy aktiválta a varázsigével. A wagneri varázssisak már nem úgy változtatja át viselőjét, hogy valaki mást tesz a helyére, hanem hatalmában áll az alakváltoztatás előidézése is, ironikus módon éppen ez a képessége teszi azt is lehetővé, hogy Wotan és Loge a szemük előtt békává változott Alberichet erőszakkal megszabadítsa a kincstől. Feltételezhető tehát, hogy a sisak hatalma nemcsak materialitásában rejlik, hanem a Nibelungok varázsereje is hozzáadódott. Az eszköz további működtetéséhez már nem szükséges tudni és kimondani a varázsigét, hiszen ahogy a gyűrűn örök életre rajta marad Alberich átka, úgy a sisakra is elég volt egyszer ráolvasni az eltüntetés és átváltoztatás mágikus képességét. Siegfried *Az istenek alkonyában* egyszerűen azáltal ölti magára Gunther alakját és teszi feleslegessé a király testi jelenlétét saját asszonya meghódításakor, hogy a fejére teszi a sisakot: *„Durch des Tarnhelms Trug / tausch’ ich mir deine Gestalt.”*³⁸

Bár *A Nibelung-lakóparkba* szinte egyenes idézetként kerül *Az istenek alkonyából* az átváltozás tematikája,³⁹ annak huszonegyedik századi előidézője már korántsem a wagneri metafizikus erő. Siegfried átváltozását egy technológiai újítás, a Ghibung-laborban készült „csodafegyver” (101), egy – és itt Téreynek kapóra jön Blum Tamás furcsa magyarátsa – ködsüvegnek nevezett alkaloida teszi lehetővé, mely mögött nem a Nibelungok mágikus, hanem gazdasági ereje rejlik.⁴⁰ És hogy mit „tud az / Az új szer?”: *„Minden jót, s még azon is túl. / Öt perce van benned: már elröpített. / Jóformán föl se tűnik, otthoni / A táj; mindenki az, aki; te vagy*

más – / S akkor mulatsz a legjobban, mikor / Tükörbe nézel: magad vagy a vakfolt / A tükör színén, hogyha akarod; / S magad leszel az éles kép, ha tetszik. / Minden lehetsz, amit csak röpködj / Agyad talál ki, Siegfried és / Hagen, vagy fél perc múlva Gunther – / A legjobb benne az, hogy szó szerint / Belegondolhatsz önmagadba bárkit; / Fejével gondolkodhatsz – el se fáradsz; / Nevében cselekedhetsz – ügyse leszel / Nyoma a tetteknek, s hogyha teljesülni / Látnod: miért félnél, ez nem te vagy. – / Amúgy tükörbe túl sokat ne nézz.” (Rajnapark 101-102) Az átváltozás (Verwandlung) „drámai ősjelensége”⁴¹ – a „wandlung” eredeti értelmében⁴² – itt valóban az én önmagából való kifordulását jelenti, noha nem a theatronban megy végbe a dithürambosz okozta dionüszoszi mámor következtében, hanem az agoraként definiált Café Midgard nevű szórakozóhelyen,⁴³ ahol az elvarázsolt állapot létrehozásához már nem elegendő a DJ Volker által szolgáltatott party-zene, a testek ritmikus mozgása és a mennyezetten cikázó lézernyalábok, hanem szükség van egy szintetikus drogra is. Az átváltozás tulajdonképpen belépés az agy és az azt stimuláló ködsüveg összjátékaként létrejövő virtuális valóságba, melyben a játékos bármilyen identitást magára ölthet, ráadásul azt is megválaszthatja, hogy szembesülni akar-e saját megkettőzöttségével, vagy sem (vakfoltot lát-e a tükörben, vagy éles képet). A drogos állapot kiváltotta én-hasadás nyelvi megformáltsága révén identitástörténeti távlatot nyer, amennyiben egy helyütt az én oszthatóságának tapasztalatával szembesítő későmodern költészet⁴⁴ egyik legismertebb példaként artikulálódik: Siegfried és Hagen a kábítószer okozta „eszméletvesztés” hallucinációs képeit az *Eszmélet* strófáiba öntve recitálják.⁴⁵

Az átváltozásnak *A Nibelung-lakóparkban* – már csak a tudatmódosító szerek intenzívebb jelenléte miatt is⁴⁶ – mennyiségileg jelentősebb, minőségileg azonban teljesen más szerepe van, mint a wagneri zenedrámában. Ahogy arra a fenti idézetben olvasható példa is rámutat, az átváltozásban nemcsak Siegfried és Gunther, hanem Hagen is érintett. Sőt, először egy többszörös Hagen-Siegfried csere játszódik le a *Rajnaparkban*, melyet ha nem tudunk a ködsüveg működésmódjának színrevitelekként azonosítani – noha Gunther (igaz, egy kicsit később) egyértelműen drogelvonnás következményeként az „elme multiplexében” lejátszódó játékként nevezi meg⁴⁷ – az akár a cselekmény félreértéséhez vezethet.⁴⁸ Az első felvonás negyedik jelenetében a mellékszöveg szerint a „Siegfriednek öltözött Hagen szembe fordul a tükörrel” (44) és a HAGEN névvel ellátott beszélő-instancia Siegfried nevében kezdi el kifigurázni Hagen (nyelvi) viselkedését. A jelenet *mise en abyme* jellege nyilvánvaló, hiszen a monológból az derül ki, hogy Hagen mindig különböző kész (fiktív vagy valós) szerepek, illetve az azokat létrehozó nyelvi panelek (pl. „Hagen / Vagyok és problémákat oldok / Meg”⁴⁹) átvételével próbálja meg leplezni nibelung-identitását. Másodjára abban a jelenetben csúszik Siegfried helyére, amikor az a kapcsolatukkal újabban elégedetlenkedő Brünnhildének, aki a „régie Siegfriedet” (51-52) jobban szerette, elmondja, hogy rossz kedve onnan eredeztethető, amikor meglátta egy taxiban az ördögöt Mikulás-sapkában. Brünnhilde „Úgy éreztem, nem vagy jelen.” (53) kijelentésére belép Hagen és befejezi a sofőrré változott ördög történetét. Brünnhilde, aki szerint „az égvilágon senki-semmi / Nem volt az istenverte taxiban. / Főleg nem ördög.” (55), ezt a víziót is a drogok hatásának betudható „parádés paranoiaként” leplezi le, de Siegfried válaszából („Az ég-

világ nem szokta észrevenni / A dérrel dörzsölt álcázózsénit, / Ha bohócsipkát vesz föl.” /55/) kiderül, hogy az eset az én-hasadással való szembesülésként is olvasható: mind a mítikus, mind a wagneri hipotextus szerint maga (a régi) Siegfried a sapkás álcázózséni.

A *Rajnapark* második felvonásának harmadik jelenetében ellentétes irányú identitás-csere zajlik le, hiszen a SIEGFRIED nevű beszélő-instancia Hagenként meséli el Gunthernek egyik álmát arról, hogy éjszakánként Siegfried, aki gyakorlatilag hozzá költözött, állandó partyt rendez nála. Az identitás helyreállítása is Gunther szeme előtt játszódik le (“Hagen megragadja Siegfriedet, kituszkolja a szobából, majd elfoglalja a helyét az egyik fotelben” (79), aki ezt az aktust joggal értelmezi az álom és valóság keveredésének színreviteleként: „Így játszik veled elméd multiplexe: / Agyad keresztez gnómot és koboldot, / Ép testre így rajzol tünetcsoportot / Korcs képzelet, igénybe vett idegzet; / A vászon sok túlzása így remegtet, / A kulisszák közt, a káosz-tájakon / Jársz-kelsz, mint zsidóban a fájdalom.” (79). Nyilvánvaló, hogy Hagen képzeletében/drogos vízióiban mindig át akarja venni Siegfried helyét (például Brünnhilde ágyában is), néha azáltal, hogy összemossa a két identitást (a gnóm, vagyis föld alatt élő csúf törpe egyértelműen a nibelungra, a kobold, vagyis a láthatatlanná válás képességével rendelkező kedves, játékos lény pedig Siegfriedre vonatkozik), máskor pedig a szerepek egyszerű felcserélődésének színrevitele által. Bátyjának felvetésére, miszerint úgy járkálna ebben a virtuális, vetített térben, mint „zsidóban a fájdalom”, a következő választ adja: „Hasonlatod zsidója hadd lehessen! / Legyek maga a Bolyongó; legyek / A vírusshordozó [...]” (79). Azzal, hogy nem a fájdalommal, hanem a zsidóval kíván azonosulni, önként belehelyezkedik a mítosz német befogadástörténetének – Wagner által is képviselt⁵⁰ – egyik legvitatottabb vonalába, amely a Nibelungok (Alberich és rokonai) képi megjelenítéséhez a zsidók ábrázolásának sztereotípiáit veszi át. Másrészt a kijelentés, hogy maga a „Bolyongó” akar lenni; nemcsak Ahasvérus, a bolygó zsidó alakjának felöltésére vonatkozhat, hanem a wagneri életmű kontextusában előhívhatja a *Bolygó hollandi* jelölősort is, mely esetben – tudván, hogy Siegfried a Nibelung mítoszban Niederland, azaz Hollandia hőse – megint csak megnyílik annak lehetősége, hogy Hagen mondatát a saját és a vágyott identitás összemosására tett kísérletként értelmezzük.

A mítoszból átemelt, Brünnhilde megszerzésére irányuló átváltozás csak a Hagen-Siegfried (kettős)identitás – szétcsúszások és összemosások sorozataként való – megképződésének bemutatása után következik be. A jelenet alaposabb vizsgálata legalább két szempontból lehet érdekes. Egyrészt az átváltozás mibenlétének további aspektusait vizsgálhatja meg, másrészt kitüntetett jelentőséggel bír annak megmutatása szempontjából, hogy Térey milyen módon használta magát a wagneri zenedrámát, és nem pusztán annak szöveggönyvét, pretextusként. Így remélhetőleg megválaszolhatóvá válik a kritikus által – egyébként joggal – feltett kérdés, miszerint „a választás gesztusát inspiráció vagy dekoráció indította-e el? Az író produkciójának szerves részévé avatja-e a diskurzusba hívott szöveget, vagy pusztán a hagyomány autoritására támaszkodik, és annak ikonográfiájából egy Potemkin-falu ornamentikáját alkotja újra?”⁵¹ Persze ahhoz, hogy az értelmező – főleg, ha hivatásos – jó eséllyel fogjon neki a hipotextus(ok)ból átemelt elemek és motívu-

mok vizsgálatának, mégiscsak indokolt volna, ha nem is elindulni a Nibelung-mítosz alakulás- és befogadástörténetének legjelentékenyebb stációit tematizáló műveltségi vetélkedőn, de legalább alaposan felkészülni arra.⁵²

Az *istenek alkonyában* Siegfried megérkezése előtt „*este lett, a tűz fénnyé növekszik, Brünnhilde nyugodtan nézi a tájat*”: „Alkonyat pírja kél az égen, / újra lángol az oltalmat nyújtó parázs.” (278) és ezzel párhuzamosan felzendül a Tűzvarázs-motívum, amely a tűz erősödésével és a lángnyelvek közeledésével átmegy Loge motívumába. A *Nibelung-lakóparkban* a tűzzel körülbástyázott szikla helyett a nő gránátvörös brokátfüggönyök által meghatározott szobája a szín rögtön azután, hogy „Egyik itt, másik ott: / Na szedd a lábad, / Na takarodj!”⁵³ (120) felkiáltással elküldi a Wotan követeként érkező Waltrautét. „*Odakint beesteledett és a Park lámpái is kigyúltak*”, Brünnhilde „*az ablak előtt áll*”: „Árnyék sétány, vaksötét folt / Két ívlámpa térközén! / Vörhenyesre vált az égbolt, Loge fon gyűrűt körém.” (121) Nyilvánvaló, hogy Térey nemcsak a zenedráma szövegét, hanem zenéjét is követi, legalábbis annak verbalizálható, vagyis a vezérmotívumokra lefordított formájában. Loge motívumának felcsendülése helyén a *Rajnaparkban* a díszes közvilágítás dicséretét találjuk, lévén Loge az energiaszektor egyik jelentős cégének a neve.⁵⁴ Míg Siegfried megjelenését Wagnernél a Siegfried-, Kürt- és Tűzvarázs-motívumok követik, addig Téreynél „két bolygó fényszóró” és „*közeledő motorhang*” (122) jelzi közeledtét.

Bár bevette a ködsüveget és – a hipotextushoz hűen – hangját is elváltoztatja, Brünnhilde mégis felismeri a Gunther bőrkabátjában belépő Siegfriedet: „Ég szerelmére, Siegfried: mi ez a maskarádé?” (122) Valóban úgy tűnik, hogy a hallucinogén hatásaként valamiféle virtuális valóság alkotódik meg, amelyet azonban nem érzékel az, aki nem áll a szer hatása alatt. Brünnhilde mindvégig tudja, hogy a drog hatása alatt álló Siegfried jár nála, úgyhogy nem varázslat nyomán, csak mintegy erotikus szerepjátékként megy bele a mítosz felidézésébe: „De most komolyan, te faszt. Állj már meg egy pillanatra. / Elmondanád végre, hogy mi van? Most akkor gyűrűset játszunk? / Nem nagyon tudok kiigazodni rajtad.” (124-125) Csak akkor vesz tragikus fordulatot a játék, amikor a jelenet tettelegesséig fajul és szembeszólnie kell azzal, hogy maga Siegfried veszi vissza tőle erőszakkal a gyűrűt, amit ha nem is szerelme jeléül, ilyesmiről itt szó sincs, de „vadházasságuk pecsétjeként”⁵⁵ adott neki egykor. Az első felvonás nem az erény és esküszó magasztalásával tettének nekilátó hős szavaival zárul, hanem az aktust már bekövetkezése közben megcsalatlásként⁵⁷ átlátó, vagyis „gyászbaszásként” (125) megélt női perspektíva színrevitelével.

A *Nibelung-lakóparkban* az átváltozás megszűnik a wagneri mítoszfelfogás értelmében vett metafizikai kategória lenni. A mássá válás már csak összetett biokémiai folyamatként, vagy egyszerű reprezentációs sémaként képzelhető el. A tragikus szerelmi négyes nem más, mint Hagen rendezésében színre vitt „szerepjáték a négyzetben” (136), melynek résztvevői tudatában vannak annak, hogy „mind a négyen statisztáltak valóban / A színlelős darabban” (137). A rituális értelemben vett, valakiből valakivé történő átváltozás, amennyiben feltételezi egy stabil, origóként tekintett identitás meglétét, nem is volna lehetséges a Nibelungok, Gibichungok és Walsungok 21. századi fikciós univerzumában. A dramatikus figurák elvesztették

mítoszi meghatározottságukat (ahogy Siegfried, akinek bár definitív tulajdonsága, hogy nem ismeri a félelmet, – anyag hiányában – mégis gyakran parázik), ám pont ez a kiüresedés teszi lehetővé az egymás közötti szerepcseréket. Ebben a kontextusban megemlíthető a fent elemzett példákon kívül Brünnhilde Gutrunéra gyakorolt hatása is: Gutrune szó szerint átveszi Brünnhilde szerepét Siegfried oldalán, az ő „elváltoztatott, enyelgő” hangján szólal meg (159); Siegfried a szemére is veti, úgy csinál, mintha Brünn lenne: „Mindent átvettél: ruhákat, / Frizurát, hangot... Át-hangolt egészen, / És föl sem tűnt hallgatóságoknak, / Hogy szoprán és szoprán közt van különbség; / Ha vega volt, hát te is vega lettél; / Ha feng shui-val hülyített, kisnyuszt / Tettél a kapcsolat-sarokba – bár / Nem jártál senkivel –; új örület jött: / Szcientológia! hát hajnalig / Tartott a fényadás, a fényevés – / ...Hogy mit szólt ehhez Loge, nem tudom. / Hogy: 'Gyorsan kinövitek, ugye lányok?’” (163) Az idézet megvilágító erejű a tekintetben, hogy hogyan és milyen elemekből konstituálódik az identitás egy olyan korban, ahol a mítosz már csak szövegszerűségében (történetként és/vagy idézetként), de nem kényszerítő érvénnyel van jelen.

A Wagnerrel folytatott dialógus mibenlétének feltérképezése mellett a kritikai recepció másik főszodrának annak problematizálása nevezhető, hogy Térey könyvdrámát írt-e vagy „valódi” előadhatót. A szöveg *színre-nem-vihetőségének* feltételezése mellett többnyire olyan érvek szólnak, hogy terjedelmében átlépi egy lehetséges színházi produkció kereteit és még ráadásul olyan, „rendezői instrukciókkal” is bőven el van látva, amelyek egyértelműen transzformálhatatlannak egy lehetséges színházi térbe, mint pl. „Friss festékszag lengi be a termet”.⁵⁷ Az ilyen elképzelések amellet, hogy feltehetőleg a mellékszövegnek (Ingarden) szerzői utasításként való – egyébként rég meghaladott, de a magyar irodalomtudományban megtapadt – (félre)értelmezéséből eredeztethetőek, a honi irodalomkritika elemi drámaolvasási (igen, a drámában van olyan szöveg is, amely nem kerül kimondásra) és színháznézési (nem, ezek nem utasító vagy kényszerítő erővel bírnak) hiányosságaira mutatnak rá. A kérdésfeltevés pedig annak tudatában, hogy a drámáról megnyilatkozó kritikusok kevés kivétellel látták az abból készült eddigi egyetlen előadást⁵⁸, egyenesen bizarrnak tűnik.⁵⁹

Azt mindenesetre senki sem vonta kétségbe, hogy Mundruczó Kornél rendezése – elsősorban a gondosan megválasztott helyszín és színházi nyelv folytán – *A Nibelung-lakópark* olyan markáns olvasatát adja, amely minden bizonnyal megke-rülhetetlenné válik a dráma (nemcsak színházi) recepciótörténetében. A radikális értelmezői döntések sorozata a játéktér kijelölésével kezdődik, hiszen a Budavári Sziklakórház romos, dohos, bunker- és légópince-jellegű termei, amelyek ráadásul nagyrészt megőrizték eredeti, kórházi berendezésüket, felszámolják a tetralógia egyik legszembeötlőbb jellemzőjét: a Lakóparkot mint hi-tech miliőt. A különös környezet, az, hogy „egyszerre vagyunk a hegyen, a város felett, és a föld gyomrában, az utcák alatt”,⁶⁰ egyrészt semmi kétséget sem hagy bennünk afelől, hogy a világegés már megtörtént, a „katasztrófajáték”⁶² bevégeztetett, másrészt saját meg-menekülésünk boldog tudatával tölt el minket. Szinte hálásak vagyunk a katonai egyenruhába és hosszú, fekete műbörkabátba bújtatott Tilo Wernernek, hogy ha-tározott, de nem durva (tört magyarsággal előadott) utasításaival végigkalauzol minket a veszélyesnek látszó, ám egyben oltalmat is kínáló barlangrendszeren. A

négy órás előadás alatt tucatnyiszor változik a szín, állandóan mozgásban vagyunk és szűk, sötét és/vagy kényelmetlen helyeken – úgymint folyosó, műtő, konyha (itt napközis teát is kapunk), mosdó – állunk meg, hogy – miután Werner minden helyszínen gondosan eligazított minket, hogy a körülményekhez képest mindenki lásson, de azért a színészekre is vigyázzunk, nehogy esetleg megüssük őket vagy rájuk tapossunk – testközelből megnézzünk egy-egy jelenetet. A folytonos mozgás csak akkor áll meg, amikor egy nagy, kórházi ágyakkal berendezett kórterembe érünk, ahol a katasztrófajáték nagy része és végkifejlete lejátsszódik: itt kb. egy óra hosszat időzünk az ágyakon fekve és ezen a helyen sajnos velünk együtt kicsit az előadás is „leül”. Kétség sem férhet ahhoz, hogy a rendezés elmozdítja a nézőt a polgári színházban megszokott perspektívából és szinte lehetetlenné teszi, hogy – a Wagner által olyannyira gyűlölt – unott közönséggé váljon. Az előadás megelégsének élménye, amely nem mentes olyan hagyományos értelemben véve a befogadást inkább zavaró tényezőktől, mint a nézők közt a szűk térben kialakuló testi kontaktus, a mellettem ülő, a földről nehezen felálló ember felsegítése, a test biológiai folyamatainak állandó, nyílt tematizálása (szünet nincs, de Werner lehetőséget ad az egyébként játéktérként is funkcionáló mellékhelyiség használatára, bár a bent maradtoknak folyamatosan zsörtölődik, hogy milyen sokan mentek vécézni és ez mennyivel fogja meghosszabbítani az előadást, a „kimenteket” pedig visszatérésükkor kifaggatja, hogy mostak-e kezét), hacsak egy rövid időre is, de közönséggé változtatja az idegenekből álló nézősereget. A befogadó, aki a görög tragédia kórusához hasonlóan – bár itt csak szó szerint – „követi” az eseményeket, a helyváltozás (wandeln) által szükségképpen átváltozáson (Verwandlung) megy keresztül.

Ez az átváltozás – fenomenológiáját tekintve – azonban mégsem hasonlítható a Nietzsche által leírt dionüoszosi mámorhoz. Noha az előadás teljes mértékben megfelel – a wagneri dramaturgia alapelvének számító – „érzéki megjelenítés” követelményének, a nézőnek a jelenetekben történő – a belefeledkezés értelmében vett – feloldódását nem teszi lehetővé. A rendezésnek ez az egyidejűleg bevonó és eltávolító kettős hatása egy másik médium, a film technológiai sajátosságainak átvételével hozható összefüggésbe. A wagneri színházkonceptió – nemcsak Adorno által felismert – filmszerűségének tudatában talán nem hat annyira meglepően az a médiatechnológiai szempontból igen fontos szerzőt parafrazeáló mondat, mely szerint elő kell hát tárnunk annak bizonyítékát, hogy *A Nibelung-lakópark*, amint azt Mundruczó megrendezte, valójában és igazából mozi.⁶² Jelen esetben nem a Bayreuthban forradalmi újításként megjelenő, a filmes látványvilágot meghatározó technológiák, mint a jelenetek fényszórók általi színezése, a Walkűrök lovaglásakor használt virtuális automobilitás, a Walhallala leégését irányító szerkezet, vagy a körfüggönyre vetített szírvány⁶³, átvételéről van szó, amit Kittler több tanulmányában is meggyőzően megmutat.⁶⁴ A film nem mint befejezett, totális műalkotás, illetve médiatechnológiai egység fejtette ki hatását az előadásra. Sokkal inkább arról van szó, hogy Mundruczó rendezésének nézőjeként – kicsit sem meglepő módon – nehezen tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy egy film keletkezésének szemtanúi vagyunk. „Olyan a viszonyunk az előadáshoz, mint amikor az utcán mellettünk kötnek bele egy járókelőbe, mi szemügyre vesszük ugyan a résztvevő-

ket, érdekel a balhé, de továbbmegyünk, mint akinek semmi köze az egészhez. A színészek, bár testközelbe kerülnek velünk, hozzánk érnek, átvágnak a csoportosulásokon, hogy a 'vándorló előadás' megfelelő helyszínére érjenek, mégsem vesznek észre, átnéznek rajtunk. A jelenlétünkben, de tőlünk függetlenül zajlanak az események.⁶⁵ Olyan, mintha egy forgatáson járnánk, ahol minden néző saját kamera-szemével⁶⁶ egy készülő film különböző, egymástól jól elkülönített jeleneteit tekintheti meg.⁶⁷ Amikor elhangzik a jelenet végét jelző csapó, elhagyjuk a színt, továbbállunk. Jól példája ennek a vegyes érzelmekkel teli nézelődésnek a lépfene-epizód, amelynek végén a földön görcsben fetrengő Truchst/Bánki Gergelyt kikerülve követjük Tilo Wernert a következő helyszínre. Olyan zavarbaejtő csak úgy elmenni mellette. Mundruczó rendezése annyiban korrigálja a wagneri zenedráma mediális koncepcióját, amennyiben filmszerűsége nem válik egy szemfényvesztő, az érzékeket totális, kábító egységként megragadó hatásmechanizmus kialakításának részévé. Az előadás, csakúgy mint az alapjául szolgáló dramatikus szöveg, nem elleplezni, hanem láttatni akarja megalkotottságának tényét, a létrejöttéhez szükséges munkát és az elemek összeszerelésének mikéntjét. Térey és Mundruczó Wagner-értelmezésével kapcsolatban semmiképp sem helytálló Adornonak magát a wagneri összművészeti koncepciót illető megállapítása, miszerint a produktum léte a produkció elrejtésére irányulna.⁶⁸

JEGYZETEK

1. Az akció dokumentálását lásd <http://www.wagner-rallye.de> (2006. 12. 09.)

2. Alexander Kluge: *Die Götterdämmerung in Wien*. In: (uő.) *Chronik der Gefühle. Bd. 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, valamint <http://www.wagner-rallye.de/goetterdaemmerung.php> (2006. 12. 09)

3. Peter Krüger: *Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30. 1. 1943*. in: Joachim Heinzele; Anneliese Waldschmidt (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, 151-190, idézet 183. A kötet a tanulmány mellékleteként közli az egész beszédet, melynek ide vonatkozó része a következőképpen hangzik: „Und aus all diesen gigantischen Kämpfen ragt nun gleich einem gewaltigen, monumentalen Bau Stalingrad, der Kampf um Stalingrad heraus. Es wird dies einmal der größte Heroenkampf gewesen sein, der sich jemals in unserer Geschichte abgespielt hat. Was dort jetzt unsere Grenadiere, Pioniere, Artilleristen, Flakartilleristen und wer sons in dieser Stadt is, vom General bis zum letzten Mann, wer da jetzt kämpft gegen eine gewaltige Übermacht um jeden Block, um jeden Stein, um jedes Loch, um jeden Graben, immer wieder kämpft, ermattet, erschöpft – wir kennen ein gewaltiges, heroisches Lied von einem Kampf ohnegleichen, daß hieß „Der Kampf der Nibelungen“. Auch sie standen in einer Halle von Feuer und Brand und löschten den Durst mit eigenem Blut – aber kämpften und kämpften bis zum letzten. Ein solcher Kampf tobt heute dort, und jeder Deutsche noch in tausend Jahren muß mit heiligen Schauern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, daß dort Deutschland letzten Endes doch den Stempel zum Endsieg gesetzt hat!“ (180)

4. A teljesség igénye megköveteli annak közlését, hogy a rallyt a Götterdämmerung-Team nyerte.

5. A Ruhrfestspiele tulajdonképpen a háború utáni szénhiánynak köszönheti létrejöttét. Az 1946/47-es évadban a hamburgi színházak igazgatói segítséget kértek és kaptak a Ruhr-vidék bányászaitól, akik illegális úton szénrel látták el a színházépületeket, így menekítve meg azokat a bezárástól. A színházak művészetet adtak a szénért („Kunst für Kohle”), először csak vendégjáték keretein belül, majd megszűletett az ünnepi játékok gondolata, melyet máig is – az eseménynek otthont adó Recklinghausen városa mellett – a Német Szakszervezetek Szövetsége finanszíroz.

6. Természetesen Wagner – legalábbis ebben a formában – nem kellett mindenkinek. Sőt, a „hagyományosabb” produkciókhoz szokott fizető közönség elmaradása a pénzügyi csőd szélére sodorta a vállalkozást, ami még ugyanebben az évben Castorf menesztéséhez vezetett.

7. Vö. „Lelkesedésében az ifjú Nietzsche félreismerte a jövő műalkotását: ebben a film születik meg a zene szelleméből.” In: Theodor W. Adorno: *Wagner*. Budapest: Európa, 1985, 146.
8. Lásd van der Horst, Jörg: „*Der Animatograph*”. Eine „Lebensmaschine” von Christoph Schlingensief. (2006. 12. 09.), valamint *Große Präsentationsmappe zum Animatographen-Zyklus* <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/bilder/inszenierung/Animatograph.pdf> (2006. 12. 09.) valamint *Große Präsentationsmappe zum Animatographen-Zyklus* http://schlingensief.com/downloads/the_animatograph.pdf (2006. 12. 09.)
9. Lásd az projekt eddigi megvalósulásait: „DER ANIMATOGRAPH” - ISLAND EDITION. DESTROY THINGVELLIR. „House of Parliament / House of Obsession”, Reykjavik (2005); „DER ANIMATOGRAPH” - ODINS PARSIPARK. Kampf der Götter - Die Reise zum Mittelpunkt der Erde. Deutschland-Edition - „Midgard- Ragnarök / Götterdämmerung”. Erste ur-animatographische Installation mit sechs Aktionen, Stiftung Schloss Neuhausen, Neuhausen (2005); „DER ANIMATOGRAPH”. UTGARD - THE AFRICAN TWINTOWERS. Lüderitz, Namibia (2005); AREA 7. Matthäusexpedition, Burgtheater, Wien, (2006); előkészületben: „DER ANIMATOGRAPH”. BRAZIL-EDITION - Der Fliegende Holländer, Manaus, Brazil (2007. április).
10. A *Nibelung-ének* nemzeti eposzként való olvashatóságának problematikájához vö. Klaus von See: *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?* in: Heinze-Waldschmidt 43-110.
11. Vö. Joachim Heinze: *Zweimal Hagen oder: Rezeption als Sinnentstellung*. in: Heinze-Waldschmidt 21-40.
12. Vö. Hebbel, idézi Horst Albert Glaser: *Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels Nibelungen*. in: Heinze-Waldschmidt 333-350, idézet 336.
13. Egy beszélgetésben, készítette Urs Jenny és Helmut Karasek, in: *Der Spiegel* 19/1983, 205.
14. Vö. Glaser 337. Fritz Langot is az motiválta 1924-ben filmje elkészítésében, hogy az új tömegmédiум segítségével mindenki számára közérthető módon tegye hozzáférhetővé a mítoszt. Vö. Heinz-B. Heller: „*Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt*”. *Fritz Langs Nibelungen-Film*. in: Heinze-Waldschmidt 351-369, különösen 353.
15. *Wo sind denn bitte die Helden?* Interview mit Moritz Rinke von Moritz Rinke. in: *Die Nibelungen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2002, 109-119, idézet 111.
16. Vö. Rinke: *Die Nibelungen*, 23.
17. Rinke: *Die Nibelungen*, 26.
18. Rinke: *Die Nibelungen*, 29.
19. Rinke 83.
20. Térey János: *A Nibelung-lakópark Fantázia Richard Wagner nyomán*. Budapest: Magvető, 2004.
21. A Krétakör Színház előadásának elején, amikor Tilo Werner igyekszik összefoglalni, hogy mi történt eddig *A Nibelung-lakópark* azon részeiben, amelyről a jelenlévő közönség „önhibáján kívül” lemaradt (hiszen nem játszották, csak a harmadik és negyedik részt), elmondja, hogy a Nibelung & Gibichung olyan, mint a H & M, vagy a C & A.
22. Vö. Thomas Koebner: *Minne Macht. Zu Richard Wagners Bühnenwerk Der Ring des Nibelungen*. in: Heinze - Waldschmidt 309-332, ide 309-319. A színházi recepció ebből a szempontból legjelentősebb előadásait lásd Koltai Tamás: *Wotan nem ver bottal*. Élet és Irodalom 2004/46., 127.
23. Vö. „[...] his [Wagners] picture of Niblunghome under the reign of Alberic is a poetic vision of unregulated industrial capitalism as it was made known in Germany in the middle of the nineteenth century by Engels's Condition of the Laboring classes in England.” Bernard Shaw: *The Perfect Wagnerite*. in: (uő.): *Major critical essays: The quintessence of Ibsenism, The perfect Wagnerite, The sanity of art*. London: Penguin, 1986; illetve „A wagneri mitológia logikusan megy át a vilmosi korszak képzetvilágába: a császár kürtjele a *Ring* Donner motívumának egyszerűsített változata volt. Lehetetlen félreismerni azt a kapcsolatot, amely a wagneri mitológiát összeköti ennek a képzetvilágnak az egészével, az állóvagyváraik eklektikus építészeti stílusával, az újnómet fellendülés agresszív képzelődéseivel, melynek szférája a bajor királyi kastélyoktól egészen odáig terjedt, hogy egy berlini éttermet „Rheingold”-nak (A Rajna kincsének) nevezték.” Adorno 170.
24. *A jeremiási hang* (Térey Jánossal beszélget Fodor Péter). *Alföld* 2006/1, 43-56, idézet 55.
25. Márton László: *Fekete péntek, katasztrófa kedd*. *Holmi* 2005/7., 863-870, idézet 863.
26. Adorno 112.
27. Vö. Adorno: „Mert a 'Gesamtkunstwerk’ – azzal, hogy az esztétikai közegek felcserélésére irányul, aminek a mesterségesen létrehozott tökéletesség által el kell lepleznie a műalkotás elemeinek

összes kapcsolódási helyeit, sőt a műalkotásnak a természettől való különbözőségét is – éppen azt a gyökeres elidegenülést tételezi fel minden természetes adottságtól, amelyet a második természetként megjelenő, tökéletesen egységes képződmény feledtetni szeretne.” (130)

28. Adorno 32.

29. Adorno 112.

30. Adorno 112-113.

31. Vö. Friedrich Nietzsche: *Korszerűtlen elmélkedések*. Budapest: Atlantisz, 2004, 302.

32. *A Nibelung-énekből* a fellelhető kéziratok (A, B, C) és a sorszámok megjelölésével idézek.

33. Vö. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. [in 32 Teilbänden].

Leipzig: S. Hirzel 1854-1960.

34. *Das Nibelungenlied*. Übersetzt von Felix Genzmer. Anmerkungen und Nachwort von Bernhard Sowinski. Stuttgart: Reclam, 1992.

35. *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Anhang versehen von Helmut Brackert. 2Bde. Frankfurt/M: Fischer, 1970.

36. Vö. Adorno 122.

37. Richard Wagner: *Das Rheingold*. Stuttgart: Reclam, 1999, 53.

38. Richard Wagner: *Die Götterdämmerung*. Stuttgart: Reclam, 1997, 32.

39. Wagner: „Ez a ködsüveg rámcsalja arcodat majd” (270), in: *A Nibelung gyűrűje. Színpadi ünnepi játéka*. (ford. Blum Tamás) Budapest: Szenci Molnár Társaság, 1998.; Térey: „Nem, mert ha én leszek te, magamra csalom az / Arcodat, s úgy beszélek, ahogy te – eddig érted?” (109)

40. Tudjuk, hogy a Gibichung Vegyiművek és a Nibelheimi Bankház fuzionáltak és az így létrejött Gibichung & Nibelung-csoport csak névleg áll Gunther, az elnök-vezérigazgató irányítása alatt, a tényleges hatalmat az eredetileg befektetési tanácsadóként alkalmazott Hagen gyakorolja.

40. Vö. Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* (ford. Kertész Imre). Budapest: Európa, 1986, 72-73.

42. Vö. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004, 40.

43. Vö. A freestyle és a demosz összekapcsolódását: „Dugig megtelt fűszagú agóra: / Szabad stílusban épült nagyterem, / Szabad nép nyüzsgő szabad helyen.” (96)

44. Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: *A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a búsas-barmincas évek fordulóján*. In: (uő.) *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Argumentum, 1996, 27-60.

45. Vö. A „Láttam csordulni a csempét, / Inogni a közfalat –”, kezdetű rész (98-100).

46. Megjegyzendő, hogy a tudatmódosító szerek már *Az istenek alkonyában* is jelentékeny szerepet játszottak a cselekmény alakításában, hiszen Siegfried a Gutrunétól kapott bűvital hatására feledi el Brünnhildét (I/2) és később a Hagen által az italába csepegtetett szer révén nyeri vissza emlékezetét és meséli el a múltbéli szerelmi történetet, mely így felér egy nyilvánosság előtt tett beismerő vallomással (III/2). Térey ködsüvege viszont egyesíti a varázsfőveg alak- és a bűvital tudatmódosító hatását.

47. Vö. Térey 79.

48. Vö. Bodor Béla: *Istenekepalkonyától a nagy Wotan-projektig*. Holmi 2005/7, 870-874, ide 872.

49. Vö. „Winston Wolf vagyok. Problémákat oldok meg.” In: *Ponyvaregény* (1994), rendezte Quentin Tarantino. Persze ez a hely is olvasható Siegfried identitásának vágyott átvételére tett kísérletként, hiszen tudjuk róla, hogy Walsung, a nagyapját pedig egyenesen Wolfénak hívták, vö. Wagner: *A Nibelung gyűrűje*, 94-95.

50. Vö. Adorno: „a negatív figurák Wagner műveiben valamennyien zsidókarikatúrák.” (21)

51. Jánossy Lajos: *Fabula doc. Térey János: A Nibelung-lakópark*. <http://www.litera.hu/object.5e32b1b7-0bab-4889-9611-6825cdc107a4.ivy> (2006.12.10)

52. Vö. Jánossy: „Hogy Térey milyen aprólékosan ragaszkodik bizonyos elemekhez és motívumokhoz, ezt bevallom, nem tudom, de a szereposztás, a Waelsungok és a Nibelungok közötti küzdelem egyértelműen rájátszik az ismert toposzokra. S nem követtem azért sem ’filológiai’ utómunkával a részleteket, mert egy (rövid) idő után lényegtelennek tűnt az egész mese, a mítosz úgy hullt le a szövegről, mint másokról ruha a boldog szerelemben – saját magam számára műveltségi vetélkedőt pedig nem szervezek.”

53. Vö. „Száguld a szél, a fényes felleg. / Járj utadon, hozzám többé sose jöjj”, in: Wagner: *A Nibelung gyűrűje*, 278.

54. Vö. Térey 73.
55. Vö. Térey 57.
56. Vö. Térey: „Apámtól bordélyba eresztve / Hadd rejtsem arcom tenyerembe! / Mit forgat fejében ő, / Ha kedvenc vérével csalat meg?” (126)
57. Vö. Harmath Artemisz: *A tragédia születése – multikultúrában*. Térey János: *A Nibelung-lakópark*. Alföld 2006/1, 83-90, ide 88.
58. Krétakör Színház a Budavári Sziklakórházban, rendezte Mundruczó Kornél (bemutató 2004. október 23.).
59. Hiszen ez esetben szembesülniük kellett azzal, hogy létezik olyan színházi formanyelv, amely az ilyen típusú mellékszöveg színrevitelével is megbírkózik.
60. Horváth Csaba: *Istenek alkonya*. Heti Válasz, 2004/52-53, 62
61. Az előadás tulajdonképpeni alapjául szolgáló *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd* című harmadik rész műfaj jelölője.
62. Vö. „Elő kell hát tárnunk annak bizonyítékát, hogy Bayreuth, amint az Nietzsche a *Tragédia születésében* megsejtette, valójában és igazából mozi.” Friedrich Kittler: *Optikai médiumok* (ford. Kelemen Pál). Budapest: Magyar Műhely; Ráció, 2005, 11.
63. Vö. Kittler: *Optikai médiumok*, 183-184.
64. A Gesamtkunstwerk Kittler által adott médiatechnológiai elemzése abból indul ki, hogy Nietzsche Wagner-olvasatában a ditirambikus műalkotás apollóni-dionüszoszi kettőségének leírásában felfedezi a camera obscura működési elvét (vö. Nietzsche: *A tragédia születése*, 77); illetve Friedrich A. Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press, 1999, 120.
65. Sebők Borbála: *Sorozat-mítosz*. Ellenfény 2004/8., 26-28, idézet 27.
66. Vö. Helga Finter: *Das Kameraauge des Postmodernen Theaters*. in: Christian W. Thomsen: *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg: Winter, 1985, 46-70.
67. Vö. „Térey műve egy egészen különleges minőségű szöveg, valójában nem is színdarab: sokkal közelebb áll *Az ember tragédiájához*, mint egy hagyományos drámához – magyarázza Mundruczó Kornél. – Annyira üdítő, hogy nem az a pongyolanyelv-utánzás megy, ami a mostani magyar darabokat jellemzi. És éppen ettől izgalmas, komoly kihívás. Azt szeretném bebizonyítani, hogy nagyon jó, ha a színpadon is elhangzik ez a szöveg. Nem lettem volna képes meghúzni másfél órára, hogy aztán valami stúdiószínház melletti klotyóban előadjuk, és azt sem akarom, hogy azt mondják, ez egy érdekes, modern színházi előadás. Inkább valamiféle filmes logikát próbálok a színpadon alkalmazni, azt szeretném, ha a nézők átítatódna az időtlenséggel. Ne azt érezzék, hogy valamit eljátszanak az orruk előtt, sokkal inkább, hogy valami a szemük láttára történik meg. Ha unalmas, akkor is.” Legát Tibor: *A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek*. Magyar Narancs, 2004/43, 28-29.
68. Vö. Adorno 114.

